

Martin Skamletz

»... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bekrundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.
Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat

Johann Nepomuk Hummels Trompetenkonzert in E-Dur – 1803 komponiert und am Neujahrstag 1804 durch den Wiener Hoftrompeter Anton Weidinger auf seiner »organisirten Trompetten«¹ zum ersten Mal gespielt – ist erst seit den 1950er-Jahren wieder allgemein bekannt (wenn auch meist nicht in seiner originalen Tonart), seitdem aber neben dem ebenso für Weidinger geschriebenen Konzert von Joseph Haydn schnell zum klassischen Repertoirestück der Trompetenliteratur geworden. Im Rahmen eines Forschungsprojektes der Hochschule der Künste Bern zur Klappentrompete² wurde unter anderem das erste vollständige Farb-Faksimile des Londoner Autographs von Hummels Konzert veröffentlicht.³ Edward H. Tarr konnte damit seine schon jahrzehntelange verdienstvolle Auseinandersetzung mit der Urfassung dieses Werkes weiterführen und den Stand des Wissens besonders zu den mit verschiedenen Tinten und Stiften geschriebenen Fassungen der Solostimme nochmals vergrößern.⁴

Nebenbei ist eine schon Mitte der 1990er-Jahre durch Ian D. Pearson und John A. Rice geführte Diskussion um die Implikationen der in diesem Werk enthaltenen »Entlehnungen« aus Werken anderer Komponisten wieder aufgenommen worden, insbesondere um das lange Zitat aus einer auf den damaligen Wiener Spielplänen stehenden Oper von Luigi Cherubini am Ende des letzten Satzes des Trompetenkonzertes.⁵ So liest man in Bryan Prokschs Rezension der Faksimile-Edition:

- 1 Musikalisches Tagebuch der Kaiserin Marie Therese, zit. nach John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003, Appendix 2: Marie Therese's musical diary, 1801–03, S. 279–309, hier S. 293.
- 2 SNF-Projekt 116291: »Klappentrompeten – Rekonstruktion, Spielmethodik und Nachwirkungen der klassischen und frühromantischen Solotrompeten«, <http://p3.snf.ch/project-116291>, www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/klappentrompeten/ (alle Internetadressen im vorliegenden Text zuletzt überprüft am 1. Juni 2014).
- 3 Johann Nepomuk Hummel: *Concerto a Tromba principale 1803*. Manuscript Facsimile Reprint, Vuarma-rens 2011 (HKB Historic Brass Series, Bd. 4); Edward H. Tarr: Einführung, historische Betrachtung, Analyse, kritischer Kommentar, originale Solostimme, ebd.
- 4 Vgl. Tarrs erste Ausgabe des Werkes: Johann Nepomuk Hummel. *Concerto a Tromba principale*, prima edizione nella tonalità originale di Mi \sharp a cura di Edward H. Tarr, Mainz 1972.
- 5 In chronologischer Folge: Ian D. Pearson: Hummel's »Rescue« Concerto: Cherubini's Influence on Hummel's Trumpet Concerto, in: *International Trumpet Guild Journal* 16/4 (May 1992), S. 14–20; John

»I am somewhat less enthusiastic about Tarr's discussion of Hummel's use of musical quotations within the work. He and others [...] have argued for a significant number of borrowed thematic ideas within the work from Cherubini and Mozart, as Hummel worked to increase the accessibility and popularity of his concerto. To me the presumed references to Mozart seem more like topical similarities [...]. If Hummel really is quoting throughout, it would fundamentally change the way in which we think about this composition. Perhaps Tarr is correct and these quotations are there and were intentional, but I remain skeptical. To me these gestures are compositional clichés typical of the style of the time, though the discussion of the E major tonality of the work may hold more water.«⁶

Tarr antwortet darauf indirekt in einem Interview mit Adrian von Steiger:

»It is unbelievable but true. Hummel took over several sections of the piece from other composers. [...] The longest borrowing [...] occurs [at] the end of the third movement, mm. 167–244. Hummel co-opted this entire section from an opera by Cherubini, *Les deux journées*, which was performed in Vienna in 1802 under two different names in two different theaters on successive nights. I think that the opera was such a hit that Hummel could not resist appropriating a march from the second act to conclude his trumpet concerto. The dynamic is piano here, because in the opera, soldiers were marching away into the distance. Hummel must have really liked this march, because he also used it in other works as well for a dozen years to come. I think it's interesting that he only quoted it in E major, though – something telling about the importance of key that we may have lost through years of playing the concerto in E-flat.«⁷

Cherubinis Werke in Wien In Cherubinis ›Oper‹ *Les deux journées* – in der gedruckten Partitur tatsächlich als »Opéra«, im Textbuch als »Comédie lyrique« bezeichnet – sind die gesprochenen Dialoge derart ausgedehnt, dass man statt von einer Opéra comique fast schon von einem Schauspiel mit Musik sprechen muss, das nicht zuletzt wegen seiner zahlreichen melodramatischen Partien und seines Eindrucks berühmt geworden ist, den es auf Beethoven gemacht haben soll.⁸ Seine von Tarr angesprochenen Aufführungen in

A. Rice: *The Musical Bee: References to Mozart and Cherubini in Hummel's »New Year« Concerto*, in: *Music & Letters* 77 (1996), S. 401–424; Ian D. Pearson und John A. Rice: *Hummel's »New Year« Concerto*, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 310–313; Ian D. Pearson: *Hummel's »New Year« Concerto*, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 479.

- 6 Bryan Proksch: [Review:] *Facsimile Edition of the Hummel Trumpet Concerto (1803)*, www.historicbrass.org/TheStacks/MusicReviewsContents/MusicReviews2013/FacsimileEditionoftheHummelTrumpetConcerto/tabid/475/Default.aspx.
- 7 Adrian von Steiger und Edward H. Tarr: *Analyzing the Autograph Manuscript of Hummel's Trumpet Concerto*, in: *International Trumpet Guild Journal* (January 2014), S. 67–69, hier S. 68 f.
- 8 Zum Einfluss auf Beethoven siehe Claus Raab: *Cherubini, Luigi*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 176 f. (und die dort angegebene Literatur). Im Folgenden wird aus der französischen Originalausgabe des Werkes zitiert, die auch als Grundlage für die Wiener Aufführungen diente, schon länger als Faksimile gedruckt vorliegt und mittlerweile im Internet leicht zugänglich ist: *LES / DEUX JOURNÉES / OPÉRA EN TROIS ACTES / Par le C[ito]yen Bouilly / Représente pour la première fois sur le Théâtre / de la rue Faydeau, le 26 Nivose an 8. [= 16. Januar*

Wien stellen einen wichtigen Meilenstein in der Wiener Cherubini-Begeisterung dar, deren erster großer Ausschlag zwischen der Premiere seiner *Lodoiska* am Theater an der Wien Ende März 1802 und der Uraufführung der im Auftrag der Hoftheater komponierten *Faniska* am 25. Februar 1806 unter seiner eigenen Leitung anzusetzen ist – ein Zeitraum, in dessen Mitte Hummels Trompetenkonzert uraufgeführt wurde und der auch noch Produktionen der Werke *Medea*, *Der Bernhardsberg*, *Der portugisische Gasthof*, *Die Gefangene* und *Anacreon* mit sich brachte. Unter dem Titel *Graf Armand oder Die zwey unvergeßlichen Tage* hatte das Werk am 13. August 1802 im Theater an der Wien Premiere,⁹ einen Tag später als *Die Tage der Gefahr* an den Hoftheatern.¹⁰

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, zunächst den Stand der Forschung zur Frage der Entlehnungen oder Zitate Hummels aus Werken anderer Komponisten in Erinnerung zu rufen, dann sein Konzert in einen größeren Zusammenhang zu stellen, der über reine Trompetenfragen hinausgeht, und schließlich – in Beschränkung auf das angesprochene längere Cherubini-Zitat – einige Konkretisierungen der diesbezüglichen Befunde aus dem Notenmaterial zu liefern.

Ob es dabei gelingt, »[to] fundamentally change the way in which we think about this composition«, bleibe dahingestellt, aber es sollen zumindest die in der gegenwärtigen Diskussion vorausgesetzten Grundannahmen relativiert werden,

1800] / MIS EN MUSIQUE / Par le C.en Chérubini / DÉDIÉ – AU C.EN GOSSEC / [...] A PARIS / [...:] Gaveaux [1800], Facsimile editions of the printed orchestral score, and the printed libretto, with an introduction by Charles Rosen, New York/London: Garland, 1980 (Early Romantic Opera, Bd. 35), http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP_21652-PMLP49827-LES_DEUX_JOURNEES.pdf – im Folgenden »Partitur Gaveaux«. Da diese Partitur keine Taktzahlen enthält, wird nach der Seitenzahl und der Taktzahl auf der jeweiligen Seite zitiert.

- 9 Zu den Daten der Aufführungen am Theater an der Wien (15 Aufführungen bis Ende 1802, fünf 1803, drei 1805) siehe die Aufzeichnungen seines Kapellmeisters Ignaz von Seyfried (in: Anke Sonnek: Emanuel Schikaneder. Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber, Kassel u. a. 1999, Anhang 3: Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried, S. 291–349, hier S. 326 ff.), sowie die Rekonstruktion des Spielplanes in Anton Bauer: 150 Jahre Theater an der Wien, Zürich/Leipzig/Wien 1952, S. 270.
- 10 Aufführungsdaten für die Hoftheater (21 bis Ende 1802, je 16 in den Jahren 1803 und 1804, 14 1805, 17 [Jahn: 18] 1806, usw.): Franz Hadamowsky: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966, Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan, Teil 1: 1776–1810, Wien 1966, S. 121, sowie Michael Jahn: Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater, Wien 2011, S. 361 ff. Zu Cherubinis Wien-Aufenthalt 1805/06 und zu seinen Werken siehe die Darstellungen in [Edward Bellasis (1874):] Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen. Aus dem Englischen des Edward Ballasis [sic] übersetzt von Josef Rheinberger, hg. von Hans-Josef Irmen, Regensburg 1972; Richard Hohenemser: Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1913; Ludwig Schemann: Cherubini, Berlin/Leipzig 1925; Michael Fend: Cherubinis Pariser Opern (1788–1803), Stuttgart 2007 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 59).

- es sei unglaublich, dass Hummel Cherubini zitiere, und falls doch,
- handle es sich dabei um eine außergewöhnliche Vorgangsweise,
- die auf seine eigene Entscheidung beziehungsweise auf seine persönliche Faszination durch das Cherubini-Stück zurückzuführen sei, und
- als Zweck dieser Entlehnung könne allenfalls Hummels Wunsch angenommen werden, die Attraktivität seines Trompetenkonzerts für ein breiteres Publikum zu steigern oder aber
- dem zitierten Komponisten zu huldigen,
- wenn ihn nicht gar sein jugendliches kompositorisches Unvermögen oder auch bloßer Zeitdruck dazu bewegt habe, sich mit der Entlehnung von Passagen aus fremden Werken zu behelfen.

Aus Gründen des hier zur Verfügung stehenden Raumes erscheint dieser Aufsatz in zwei Teilen: Der vorliegende erste will den Hummel unterstellten oder nachweisbaren Umgang mit fremden Vorlagen differenzieren, im Kontext anderer seiner Werke betrachten und sein Cherubini-Zitat dramaturgisch einordnen; der im Tagungsband »Romantic Brass II« folgende zweite Teil untersucht die Verwendung von Cherubinis Marsch durch Hummel und andere Komponisten im Zusammenhang der Aufführungen französischer Opern im Wien des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts. Ein Ausblick gilt der von beiden eingangs zitierten Autoren angetönten Frage nach der Bedeutung der Tonarten in diesem Zusammenhang.

Der Stand der Forschung Zunächst also eine Rekapitulation der Diskussion der 1990er-Jahre, auf den sich auch die aktuellen Rezensenten beziehen: Ian D. Pearson liefert schon 1992 eine Analyse des Hummel-Konzertes, die seine Bezüge zu Cherubini detailliert benennt, nicht nur die längere Entlehnung des Marsches am Ende des Konzert-Finales belegt, sondern auch Einflüsse Cherubinis auf Hummels Modulationsplan im ganzen Konzert postuliert und auf Basis einer den dramatischen Kontext des Zitates berücksichtigenden Betrachtung sogar anregen kann, die Tempowahl beim Spielen des Hummel-Finales zu überdenken.¹¹ Er bezieht dabei die zu diesem Zeitpunkt schon vorliegenden Untersuchungen zur Entwicklung des Solo-Trompetenparts in den Konzerten von Haydn und Hummel ein¹² und erwähnt Hummels weiter gehende kompositorische Auseinandersetzung mit der Assoziation von marschartigen musikalischen Charakteren

¹¹ Pearson: Hummel's »Rescue« Concerto.

¹² Matthew McCready: An Idiomatic View of the Keyed Trumpet through Two Concerti, in: *International Trumpet Guild Journal* 9/11 (September 1984), S. 46–52.

mit der Tonart E-Dur¹³ sowie mit dem Thema des in Frage stehenden Cherubini-Marsches, das Hummel mehrmals zum Gegenstand von Variationen gemacht hat.¹⁴ Weitere Komponistenkollegen von Hummel haben sogar Fugen über dieses Marschthema geschrieben,¹⁵ und auch andere Nummern von Cherubinis Werk wurden Gegenstand von Variationszyklen.¹⁶

Bezüglich einiger Details von Pearsons Überlegungen zu den Ähnlichkeiten im Modulationsplan mag man vielleicht anderer Meinung sein, aber hinsichtlich der Tatsache, dass Hummel in größerem Umfang Cherubini zitiert, kann schon nach Kenntnisnahme von Pearsons Aufsatz kein Zweifel bestehen. Pearson reproduziert nur reduzierte und stark abgekürzte Ausschnitte aus beiden Werken – ein Umstand, der bloß

- 13 Klaviertrio op. 83 und Klavierkonzert op. 110, beide in E-Dur stehend und »similar martial themes« enthaltend (Pearson: Hummel's »Rescue« Concerto, S. 17).
- 14 Pearson (ebd., S. 15) erwähnt die Klaviervariationen op. 9 und die Serenade op. 66.
- 15 Bei Pearson (ebd.) ist von einer 1808 in Paris am Conservatoire aufgeführten, aber verloren gegangenen Fuge für Streichquartett von Antoine Reicha die Rede. Diejenige von Joseph Lipavsky (1772–1810) für Klavier – nicht in E-Dur, sondern in Es-Dur stehend – ist erhalten: *Fugue / sur la Marche, terminant / Le Finale du second Acte / DE L'OPÉRA: / les deux journées / de Cherubini. / composée par / Joseph Lipavsky / Op. 24. / À Vienne, au Bureau d'Arts de d'Industrie. / [Plattenummer] 348, Exemplar in A-Wn Ms 3245/13. Siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819. Ein bibliographischer Beitrag, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 22 (1955), S. 217–252, hier S. 233: angekündigt in der Wiener Zeitung vom 10. März 1804, also wohl etwa gleichzeitig mit Hummels Konzert entstanden.*
- 16 Zum Beispiel Cherubinis Nr. 2 (Couplets in Es-Dur »Guide mes pas, o providence«, Partitur Gaveaux S. 41–49), ebenfalls von Lipavsky variiert (op. 14, Kunst- und Industrie-Comptoir PN 86 [1802], vgl. Weinmann: Verlagsverzeichnis Kunst- und Industrie Comptoir, S. 223). Dass die Bestandsaufnahme von Hummels Klavierwerken noch längst nicht als abgeschlossen gelten darf, zeigen die Variationen Hummels über das selbe Thema in Es-Dur, die weder ins alte Werkverzeichnis (Dieter Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel, Hofheim 1971) noch in seine Aktualisierung (Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World, Lanham/Toronto/Plymouth 2007, S. 347 ff.) noch in die »Complete Works for Piano« (Johann Nepomuk Hummel. The Complete Works for Piano, hg. von Joel Sachs, New York/London 1989 f., Bd. 2: Variations for the Piano, Bd. 4-II: Works Originally Published in Upright Format) Eingang gefunden haben, was dazu geführt hat, dass die folgende Ausgabe im IMSLP irrtümlich mit op. 9 identifiziert wird: *Theme / from Cherubini's Opera / Les deux Journees. / Arranged with Variations, / for the / Piano Forte, / by / J. N. Hummel. / [...] Stat. Hall. – Price 3 6 / London, / Published by J. B. Cramer Addison & Beale. / 201, Regent Street. / NB. This Work is Property. [PN] 165, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP14463-Variations_on_a_Theme_by_Cherubini.pdf. Aufgrund des Gründungsdatums des Verlages Cramer, Addison & Beale (1824) ist die Edition auf einen viel späteren Zeitpunkt zu datieren, was aber – die Authentizität des Werkes vorausgesetzt – nicht gegen eine Entstehung in Hummels frühen Wiener Jahren sprechen muss (siehe Charles H. Purday, William C. Smith und Peter Ward Jones: Cramer, J. B., in: Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06779).*

motivisch-thematische Ähnlichkeiten zu suggerieren scheint; der Vergleich der Partituren bestätigt jedoch seine Aussagen (siehe Tabelle unten Seite 50/51).

John A. Rice knüpft in seinem Aufsatz über »die musikalische Biene Hummel«, das heißt den auch bei anderen Gelegenheiten aus verschiedenen Quellen Pasticci zusammentragenden Komponisten, an Pearson an und expliziert die angenommenen Bezüge zu Mozarts Sinfonie kv 385 und zum Klavierkonzert kv 467 mittels Notenbeispielen.¹⁷ Vor allem aber kann er den Anlass der ersten Aufführung des Konzertes am Neujahrstag 1804 am kaiserlichen Hof in Wien dokumentieren und anhand von zahlreichen aussagekräftigen Quellen eine Geschichte der höfischen »Gala-Tage« und ihrer musikalischen Gestaltung seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts und durch die josephinischen Reformen hindurch bieten.¹⁸ Zum Thema Cherubini ist Rices Verweis darauf hervorzuheben, dass Hummel in seinem Zitat auch Cherubinis Instrumentierung kopiert und dass es in der Originalfassung von *Les deux journées* keine Trompetenparts gibt, dass also der auch zu Diensten im Hofopernorchester verpflichtete Hoftrompeter Weidinger erst durch Hummels Konzert Gelegenheit erhielt, Musik aus dieser Oper zu spielen. Überhaupt interpretiert Rice Hummels eher ungewöhnliche Tonartwahl E-Dur für das Konzert als von Anfang an durch das geplante Cherubini-Zitat bedingt (die ganze Oper hat einen Hang zu dieser Tonart, angefangen bei ihrer Ouvertüre).

Die sich an Rices Aufsatz anschließende kleine Kontroverse zwischen ihm und Pearson in Form von Leserbriefen in *Music & Letters* dreht sich um die angemessene Interpretation des Faktums, dass Hummel andere Komponisten zitiert beziehungsweise sich von ihnen inspirieren lässt: Seine kompositorische Reife wird in Zweifel gezogen¹⁹ und der Grund für die Tonartwahl E-Dur nochmals diskutiert, wobei Fragen von Tonarten-

17 Rice: *The Musical Bee*. Der Begriff »musikalische Biene« wurde von Lorenzo da Ponte geprägt, siehe Marina Maymone Siniscalchi: *L'Ape Musicale di Lorenzo da Ponte*, Rom 1988. Der zweite Teil dieses Beitrages wird ausführlicher auf musikalische Pasticci in Wien zwischen 1802 und 1809 eingehen.

18 Für die Argumentation des vorliegenden Beitrages, speziell seines zweiten Teils, ist die durch Rice erfolgte Verortung des Neujahrs-Anlasses am kaiserlichen Hof in Wien grundlegend, auch wenn sie in der Literatur nicht durchgängig rezipiert worden ist – besonders irritierend in Krolls *Hummel-Biographie*, die ausdrücklich Rice zitiert, aber trotzdem die Aufführung des Trompetenkonzertes »during the traditional New Year's Day banquet at the Esterházy court in Vienna« verortet (Kroll: *Johann Nepomuk Hummel*, S. 37f.). Rices Liste der Autoren, die die Erstaufführung des Hummel-Konzertes irrtümlich an einen »Esterházy-Hof« verlegen, wäre noch Stefan de Haan hinzuzufügen (*Johann Nepomuk Hummel, Trompetenkonzert in E-Dur*, in: *Taschenpartitur Edition Eulenburg* Nr. 1299, London u. a. 1979, S. XI–XIV, hier S. XI), außerdem verschiedene Einträge im *New Grove* (Reine Dahlqvist: Weidinger, Anton, in: *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30023; Joel Sachs/Mark Kroll: *Hummel, Johann Nepomuk*, ebd., www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13548).

19 Pearson: *Hummel's »New Year« Concerto*, S. 311.

charakteristik und Aufführungspraxis zur Sprache kommen – zum Beispiel die allgemeine Stimmtonhöhe oder die ganz verschiedenartige Einsetzbarkeit von leeren Violinsaiten in E-Dur und in Es-Dur.²⁰ Andere Punkte in den ursprünglichen beiden Aufsätzen wären ebenfalls einer weiteren Diskussion würdig gewesen, werden aber nicht vertieft (etwa die Anregung Pearsons, das Tempo von Hummels Finale – seinem Marschcharakter entsprechend – bei der Aufführung etwas gemessener zu nehmen, der wiederum Rices Beobachtung entgegensteht, dass Hummel Notenwerte und Taktart gegenüber Cherubini proportional verkleinert). Interessant bleibt Pearsons Hinweis auf die mögliche Entwicklung der Bauweise von Weidingers Klappentrompete beziehungsweise seiner Beherrschung des Instrumentes seit dem in Es-Dur stehenden Konzert von Haydn.²¹

»Reminiszenzen« ... Zur Erweiterung des Horizonts bei der Bewertung der »musikalischen Biene« Hummel folgen zeitgenössische Stimmen zu anderen Werken in zeitlicher Nachbarschaft des Trompetenkonzerts – Hummels frühe Produktion von Konzerten wurde tatsächlich eher kritisch betrachtet, wie ein Bericht der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1805 zeigt:

»Nachrichten. Wien, den 15. May [1805]. [...] Ein Konzert welches Mad. Brizzi im Redoutensaale gab, war leer, und nicht von grosser Bedeutung. Sie spielte [auf dem Pianoforte] ein Doppelkonzert von Hummel aus G dur für ein Pianoforte und eine Violin, und wurde von Hrn. Wranitzky, in Diensten des Fürsten von Lobkowitz, [auf der Violine] accompagnirt. Man war weder mit der Komposition, noch mit der Ausführung zufrieden. Das Konzert selbst hat wol manche gefällige Stellen, aber auch viele Reminiszenzen, besonders aus Mozartschen Werken, und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bekrundete. So besteht das Andante (C dur) aus ganz gewöhnlichen Variationen, welche auf die verschiedenen Instrumente vertheilt sind; auch die Violin ist für das Ganze zu wenig benutzt.«²²

Die Rede ist von Hummels Doppelkonzert op. 17, das wie seine Deutschen Tänze op. 16 erstmals im Jahre 1805 bei Traeg im Druck veröffentlicht wurde.²³ Die bei anderer Gelegenheit ebenfalls in der Allgemeinen musikalischen Zeitung erschienene Rezension der

20 Rice, ebd., S. 312f.

21 Pearson, ebd., S. 312. Auch auf den Zusammenhang von Instrument und Tonart wird im zweiten Teil dieses Aufsatzes zurückzukommen sein.

22 Allgemeine musikalische Zeitung 7 (1804/05), Nr. 27 (12. Juni 1805), Sp. 591f.

23 Für detaillierte Titel und Veröffentlichungsdaten zu op. 16 (Traeg PN 255, angezeigt in der Wiener Zeitung im Februar 1805, digital zugänglich unter http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00066086/image_1) und op. 17 (PN 258, Juli 1805) siehe Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis, S. 35ff. und Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn), Wien 21973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 9), S. 40, zu op. 17 weiter die Einleitung zur Neuausgabe der Partitur: Johann Nepomuk Hummel. Konzert für Klavier, Violine und Orchester G-Dur op. 17, hg. von John F. und Virginia F. Strauss, Wien 1998.

Tänze op. 16 bietet Gelegenheit, sich anhand eines konkret nachvollziehbaren Beispiels detaillierter anzusehen, was die zeitgenössische Kritik unter Reminiszenzen, An- oder Entlehnungen verstanden hat:

»Bey No. 2., die gleichfalls hübsch, doch nicht so ausgezeichnet ist [wie No. 1 der Deutschen Tänze op. 16], ist das erste Trio ungemein artig, wäre aber schwerlich ohne ein gewisses Menuetten-Trio in einer der neuesten Haydnschen Sinfonien entstanden.«²⁴

Hier kann als Vorlage für Hummel nur Haydns Sinfonie D-Dur Hob. I:104 gemeint sein, deren Menuett-Trio wie das erste Trio von Hummels Tanz op. 16/2 in B-Dur steht und durch eine sich in durchgehenden Achtelnoten bewegende, *legato* gespielte und akkordisch begleitete Melodie mit Spitzenton b" geprägt ist. Die auffallendste Gemeinsamkeit der beiden Sätze dürfte das »langsame In-Gang-Kommen vor dem eigentlichen Beginn« mittels zweimaligen Viertel-Auftaktes vor halber Note sein – bei Haydn mit d"–f" in der noch unbegleiteten Melodie, bei Hummel mit vorweg gespielten B-Dur-Begleitakkorden in Quintlage in Szene gesetzt. An Hummels Stück auffällig ist außerdem sein viertaktiger Mittelteil, der in der Paralleltonart g-Moll gehalten ist – ein Merkmal, das man durchaus als Anspielung auf Haydns entsprechenden Teil sehen kann, der über weite Strecken in c-Moll steht, aber auch einmal in g-Moll kadenziert.

Weiter gehen die Beziehungen allerdings nicht, die in der Allgemeinen musikalischen Zeitung Anlass zu Zweifeln an Hummels Originalität geben: Seine Verwendung des Prinzips Orgelpunkt ist jedenfalls nicht von Haydn entlehnt, vor allem aber sind beide Stücke in ihrem gattungsspezifischen Anspruch (Sinfoniesatz auf der einen, Teil einer Tanzkette auf der anderen Seite), obwohl dem selben Formtypus folgend, in ihrer Ausdehnung und – damit zusammenhängend – in ihrer architektonischen, instrumentatorischen und tonartlichen Komplexität überhaupt nicht miteinander zu vergleichen. Einige der Eigenheiten von Haydns Satz – zum Beispiel die Coda, die aus dem B-Dur-Dreiklang zunächst einen übermäßigen Dreiklang entwickelt und dann über den g-Moll-Sextakkord weitergehend die übermäßige Sexte gis einführt, die zur Rückmodulation in die Tonart des Menuetts eingesetzt wird –, sind nur vor dem Hintergrund der Tatsache zu verstehen, dass Haydns B-Dur-Satz das stark kontrastierende Trio eines Menuetts in D-Dur bildet. Auch sein angesprochener einstimmiger Beginn bleibt zunächst tonartlich zweideutig und scheint eine Vermollung des vorangegangenen D-Dur zu suggerieren. Hummels Trios hingegen stehen im ganzen Opus 16 jeweils in der Tonart des Tanzes, zu dem sie gehören.

Das Urteil des Rezensenten der Allgemeinen musikalischen Zeitung über das Doppelkonzert op. 17 erscheint bei näherer Betrachtung der Partitur als sehr hart. Es mag sein,

24 Allgemeine musikalische Zeitung 7 (1804/05), Nr. 50 (11. September 1805), Sp. 804.

dass noch nicht jeder Formteil in diesem Frühwerk die ihm angemessene Länge hat und in jedem Moment das richtige Maß an Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag, dass weiter die Violine wirklich nicht völlig dem Klavier gleichwertig behandelt wird, aber das Werk zeigt eine beachtliche Beherrschung des von Mozart entscheidend geprägten Formtypus des Solo- beziehungsweise eben Doppelkonzerts inklusive der nicht oder nur scheinbar modulierenden ›Tutti-Exposition‹ zu Beginn, einen differenzierten Umgang mit dem Klavierambitus und einige interessante Modulationsvorgänge, die weit über das Vorbild Mozart hinausweisen. Wenn tatsächlich Anlehnungen vorliegen sollten, dann betreffen sie in erster Linie die formale Anlage und sind nicht nur völlig legitim, sondern geradezu das Ziel einer kompositorischen Lehrzeit, wie sie Hummel bei Mozart verbracht hat.

... und ein Zitat Im Gegensatz zu diesen nur mehr oder weniger deutlich festzumachenden Reminiszenzen an Werke von Haydn oder Mozart, die dem Mozart-Schüler und Haydn-Protegé Hummel bekannt gewesen sein müssen, ist sein Cherubini-Zitat eindeutig zuzuordnen: Der Abschnitt Takt 167–244 des letzten Satzes des Trompetenkonzerts, also fast der ganze – nach einem *Minore-Intermezzo* wieder in E-Dur stehende – Schlussteil und damit annähernd ein Drittel des 255-taktigen Satzes, stellt eine nur durch zwei Einschübe unterbrochene wörtliche Entnahme aus dem zweiten Finale von Cherubinis Oper *Les deux journées* dar (dort Nr. 9, Partitur Gaveaux S. 209–238). Es liegt also nahe, dieses Zitat eher im Zusammenhang von deklarierten Bezugnahmen (wie bei »Variationen über ...«) zu sehen, als es der diffusen Gattung der »Reminiszenzen« zuzuschlagen, die dem jungen Hummel zu Recht oder Unrecht unterstellt oder nachgewiesen worden sind und zu denen wohl auch die angenommenen Mozart-Bezüge im Trompetenkonzert gehören.²⁵

Die Tabelle auf Seite 50/51 bietet eine Analyse des Verlaufs von Cherubinis zweitem Finale, verbunden mit einer Zuordnung der von Hummel im Trompetenkonzert zitierten Teile und zusätzlich im Vergleich mit seinen beiden Variationssätzen über das selbe Marschthema: den Variationen für Klavier op. 9²⁶ und der Serenade op. 66.²⁷

²⁵ In diesem Zusammenhang kann nicht vertieft auf die methodischen Grundlagen der getroffenen Unterscheidung von ›Reminiszenz‹/›Entlehnung‹ und ›Zitat‹ eingegangen werden. Für eine Darstellung von verschiedenen Zitat- und Entlehnungstypen in den Opern Mozarts samt weiterführender Literatur siehe Richard Armbruster: *Das Opernzitat bei Mozart*, Kassel u. a. 2001 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 13), bes. S. 8–17: Begriffsbestimmung des Zitats. Formen und Kontexte des Zitats bei Mozart.

²⁶ *Variations / pour le Clavecin ou Piano-Forte / Sur la Marche de l'Opera / les deux Journées (die Tage der Gefahr) par Cherubini / composées par / G. N. Hummel de Vienne / Dediées / A M. r L' ABBÉ MAXIMILIEN STADLER / Par ses très humbles, et très obeissants / serviteurs Artaria & Comp: / Pr. 40x C.M. / a Vienne chez Artaria*

Eine Reproduktion der gesamten Cherubini-Vorlage im Vergleich mit dem Trompetenkoncert an dieser Stelle ist angesichts der leichten Zugänglichkeit der Partituren nicht nötig. Es bietet sich aber ein Blick in den Klavierauszug der *Tage der Gefahr* an, der begleitend zu den Aufführungen an den Wiener Hoftheatern erschienen ist. Der in Abbildung 1 (siehe Seite 52) wiedergegebene Ausschnitt daraus setzt (auf seiner S. 14) mit Takt 193 von Cherubinis zweitem Finale ein (dies entspricht in der Partitur Gaveaux S. 235, Takt 3), und die *pp*-Version des Marsches folgt auf S. 14 in Takt 3 des unteren Systems.²⁸ Im Konzert-Finale entspricht diese Stelle dem neuerlichen Marsch-Zitat zwischen den beiden eingeschobenen Passagen- respektive Trillerteilen (Takt 216 ff., vgl. Tabelle Seite 50/51).

Auf Seite 15 oben (ab Takt 3) des Klavierauszugs folgt die Version des Marsches mit den über die Melodie gelegten 'Tönen h' in der Flöte – die Instrumentierungsvariante Cherubinis, die Hummel von Anfang an übernimmt (in der Partitur Gaveaux Seite 237 ff. entsprechend): Der Opernklavierauszug könnte hier – ebenso wie natürlich Cherubinis originale Partitur – fast unverändert auch für die Begleitung des Trompetenkonzerts verwendet werden. Diese repetierten Töne h' sind es auch in der Serenade op. 66, die in der Geigenstimme ein Ausschreiben der Wiederholung des ersten Teils des Variations-themas nötig machen, während Flöte, Klarinette, Fagott beziehungsweise Violoncello und Klavier Wiederholungszeichen vorgeschrieben haben (und die Gitarre beziehungsweise Bratsche in diesem Satz schweigt) – für Hummel stellt dieses primär instrumen-

Comp. / 13. [PN] 904, http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=2539. Siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien 1978 [1952] (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2), S. 54: Vorangehende PN angezeigt in der Wiener Zeitung vom 11. September 1802, allerdings das »13.« auf dem Titelblatt irrtümlich als »op. 13« interpretiert. Vgl. Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis, S. 28.

- 27 Im Selbstverlag »um 1814« erschienen (Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis, S. 102) und später von Artaria übernommen (PN 2387, nach Weinmann: Verlagsverzeichnis Artaria, S. III, angezeigt in der Wiener Zeitung vom 20. September 1815). Der vorliegenden Betrachtung liegt die noch später erschienene Richault-Ausgabe zugrunde: GRANDE SÉRÉNADE / ET POT POURRI / Pour le Piano / Violon, Guitare, Clarinette & Basson / ou Flûte et Violoncelle / DÉDIÉE / Monsieur le Comte de Palffy / PAR / J. N. HUMMEL / [...] ŒUV. [66 ...] A PARIS Chez RICHAUT [... PN 593], http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/od/IMSLP21668-PMLP49873-Hummel_Serenade2_Op66.pdf.

- 28 DIE TAGE DER GEFAHR. / Im Clavierauszug / Musick von Cherubini / Wien in dem Kaiserl. Königl. Hof=Theater=Musick=Verlag. Op. [= PN] 214–228, hier Nr. 10 (PN 223), S. 14f. Siehe Alexander Weinmann: Verzeichnis der Musikalien aus dem k. k. Hoftheater-Musik-Verlag, Wien [1961] (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 6), S. 58f. (ohne Erscheinungs- beziehungsweise Anzeigedatum in der Wiener Zeitung, aber mit großer Wahrscheinlichkeit im Sommer/Herbst 1802 erschienen).

Vorlage Cherubini Nr.9 (Finale II. Akt)		Entsprechung bei Hummel		
Takt (Partitur Gaveaux S./T.)	Musikalischer Inhalt	Trompetenkonzert 3. Satz, Takt	Variationen op.9, Thema, Takt	Grande Sérénade op.66, [5.] Allegro, Takt
1–54 (209/1–217/7)	Beginn in E-Dur, ohne Tempoangabe, C , mit zwei kurzen e-Moll-Eintrübungen (13 f. = 211/3 f., 39 f. = 215/2 f.), am Ende mit einer unvermittelten Modulation nach ...	—	—	—
55–71 (217/8–218/11)	... C-Dur, das mit entsprechender Vorzeichnung erscheint, über f-Moll nach g-Moll weiter moduliert und dort auf der V. Stufe endet.*	—	—	—
72–93 (219/1–220/8)	Andantino G-Dur 6 8 (weiterhin mit Vorzeichnung C-Dur), anschließend Wechsel zwischen e-Moll und H-Dur, dort endend.	—	—	—
94–115 (220/9–224/5)	Zurück in der Vorzeichnung E-Dur und in C , Modulation von H-Dur über gis-Moll nach E-Dur.	—	—	—
116–152 (224/6–230/2)	Beginn des Marsches , zunächst unterbrochen durch zweimaliges tonmalerisches Verzögern mit Vorhalten (»s'il résistait«) und fallenden Achtelketten (»il tombe sous nos coups«) sowie einen unvermittelten D-Dur-Ausbruch, der über G-Dur auf die Dominante von e-Moll zurückführt. Mehrfache Einleitungsfigur (»Sauve, o mon dieu, ces deux tendres époux«).	—	—	—
153–158 (230/3–231/1)	Neuerlicher Beginn des Marsches, ...	167–172	1–6	1–6
159 f. (231/2 f.)	... Weiterführung und ...	173 f.	—	—
161–164 (231/4–7)	... Ende eines innerlich unregelmäßig gegliederten Satzes mit einer Kadenz in der Dominanttonart H-Dur.	175–178	7–10 : :	7–10 : :
165–172 (231/8–232/6)	Unvermittelt weiter mit h-Moll, das sich aber sofort als IV. Stufe von fis-Moll erweist; dann zurück auf die V. Stufe von E-Dur und Wiederaufnahme des Trillermotivs von 157 ff. = 230/7. – 172: Oberstimme e" h" h'.	179–186	11–18 (18: Oberstimme h" gis' h')	11–18
173–178 (232/7–233/4)	Wiederholungen und Kadenz zurück in die Grundtonart. Der Grund dafür, dass Hummel diesen Abschnitt in keine seiner Adaptionen aufnimmt, liegt wohl darin, dass gleich anschließend ...	—	—	—

* Diese für das Verständnis des Werks zentrale Passage wird unten in Abbildung 3 (S. 56) in Noten wiedergegeben und diskutiert.

Takt (Partitur Gaveaux S./T.)	Musikalischer Inhalt	Trompetenkonzert 3. Satz, Takt	Variationen op.9, Thema, Takt	Grande Sérénade op.66, [5.] Allegro, Takt
179f. (233/5f.)	... nach weiteren Wiederholungen (180: Oberstimme e" h" h') ...	—	19f. (20: Oberstimme h" gis" h')	—
181f. (233/7f.).	... mit geringfügigen Varianten in Oberstimme und Bass (182: Oberstimme h" e' e') ...	187f.	—	19f. (20: Oberstimme h" h' h')
183–188 (234/1–6)	... noch eine weitere Kadenz in E-Dur folgt.	189–194 – Anschließend 194–215: ornamentale geprägter Passagenteil (nicht von Cherubini entlehnt), der ...	21–26 : – Es folgen sechs Variationen mit gleicher Struktur sowie eine Coda.	21–26 : – Es folgt eine Variation mit gleicher Struktur, aber ohne Wiederholungen (27–52), schließlich eine Coda (siehe unten), wobei die Variation nur von Klavier und Fag./Vc., die Coda vom Klavier allein ausgeführt wird.
189–201 (234/7–236/3)	Rückgriff auf die Einleitungsfigur samt fallenden Achtelketten (vgl. oben T. 113 ff., 132 f., 138 f., 150 ff., 190 ff.).	—	—	—
202–207 (236/4–9)	Marschmelodie legato pp unisono in drei Oktavlagen.	... nach nochmaligem Zitat des Marschthemas (T. 215–222) und einer aufsteigenden Trillerkette zum finalen Triller auf der 2. melodischen (über der V. harmonischen) Stufe von E-Dur kommt (223–232, nicht von Cherubini entlehnt).	—	—
208–234 (236/10–238/5)	Weiterführung dieser nochmaligen Exposition des Marschthemas und abschließende Kadenz in E-Dur.	—	—	—
235–242 (238/6–13)	Zweimaliges Coda-artiges Abkadenzieren in E-Dur, das u. a. das Motiv gis' gis' fis' fis' e' exponiert.	233–244: Das Motiv gis' gis' fis' fis' e' klingt hier wie eine Wiederaufnahme, weil es schon im ersten Teil des Satzes verwendet worden war. Abgeschlossen wird der Satz mit der finalen Exposition des zweiten Teils des Rondo-Refrains (244–255).	—	53–60 (und weitere 6 Schlusstakte).
243f. (238/14f.)	Schlussakkorde ff (in Oktavlage).	—	—	—

tatorische Element also ein wesentliches Merkmal des Marsches dar, das er auch bei seinen kammermusikalischen Adaptionen gerne übernimmt.²⁹

Dramatische Verortung des Zitats Der von Hummel und anderen Komponisten bevorzugt zitierte und für ihre Variationszyklen verwendete Marsch in E-Dur folgt auf ein dramaturgisch zentrales Ereignis von Cherubinis Oper, das auch von den Zeitgenossen als solches wahrgenommen wurde, wie etwa eine Rezension eines anderen Klavierauszugs des Werkes zeigt:

»Ganz vorzüglich schöne Wirkung machen auch beym Pianoforte: [...] das so sehr seltsame, aber treffliche Finale des zweyten Akts, [...] besonders wenn man immer im Andenken behält, was während desselben in der Handlung auf dem Theater vorgehet und worauf die Musik auch ohne Worte der Sänger, hindeutet [...].«³⁰

Der Inhalt der Handlung lässt sich nicht kürzer und besser zusammenfassen, als Rice es getan hat:

»Les Deux Journées is set in mid-seventeenth-century Paris. Count Armand, leader of the French parliament, is being hunted down by the repressive forces of Cardinal Mazarin. He takes refuge in the house of a poor water-carrier, Mikéli, who, during the finale of Act II, manages to smuggle him past the cardinal's soldiers inside his water-cart. Having saved Armand, Mikéli sends the soldiers in the opposite direction. Off they go, to the accompanying of a cheerful march – the march that reappears (in halved note-values) in Hummel's concerto.«³¹

Im originalen Textbuch wird der entscheidende Moment von Armands Flucht aus dem auf Mikélis Wagen befindlichen Wasserfass folgendermaßen beschrieben:

»Il [i. e. Mikéli] s'élance à sa charrette qu'il a dû retourner un peu, de manière qu'elle soit en parallèle avec le fond du théâtre; il saisit l'instant où la sentinelle en parcourant son poste, lui tourne le dos; il ouvre tout-à-coup le fond du devant de son tonneau, d'où Armand se glisse furtivement, se sauve et se perd dans le lointain; à peine a-t-il franchi la barrière, et Mikéli a-t-il remis son tonneau, que la sentinelle se retourne et revient sur ses pas.«³²

Die Partitur Gaveaux bringt diese Szenenanweisung (auf Seite 217 unten) aus Raumgründen verkürzt, aber mit dem auf die kompositorische Umsetzung bezogenen Zusatz »tout

29 GRANDE SÉRÉNADE / ET POT POURRI / [...] ŒUV. [66].

30 [Anonym:] Recension. Der Wasserträger (Les deux journées) [...]. Im Klavierauszuge von G. B. Bierey. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel, in: Allgemeine musikalische Zeitung 4 (1801/02), Nr. 46 (11. August 1802), Sp. 750–752, hier Sp. 752.

31 Rice: The Musical Bee, S. 422.

32 LES DEUX JOURNÉES, / COMÉDIE LYRIQUE, / EN TROIS ACTES. / [...] A PARIS, / Chez ANDRÉ, Imprimeur-Libraire, rue de la Harpe, n°. 477. / AN VIII. [1800], <http://books.google.ch/books?id=pBASbpwnu2wC>, S. 35f. Das als Faksimile zusammen mit der Partitur abgedruckte Textbuch stammt aus einer anderen Auflage und enthält die entsprechende Passage auf S. 40 (Early Romantic Opera, Bd. 35).

cela doit être exécuté pendant la ritournelle suivante«. Die dazugehörige Fußnote im Textbuch gibt einen Eindruck davon, wie stark die gedruckten französischen Partituren und Textbücher schon vor der Einführung von eigentlichen Livrets de mise-en-scène darauf ausgerichtet waren, alle nötigen Informationen für Produktionen in der Provinz oder im Ausland zu liefern, die den als modellhaft verstandenen Pariser Aufführungen nacheifern sollten.³³

»Nota. Il faut, comme on le voit, que le tonneau ait en dedans une séparation qui forme deux parties; l'une du côté du robinet, capable de contenir deux voies d'eau seulement; et l'autre assez grande pour renfermer Armand qui tapi dans cette prison, a de l'air par l'entonnoir qui se trouve au haut du tonneau, dont le fond de devant doit s'ouvrir aisément, au moyen d'une forte charnière posée sur le côté droit, et se remettre aisément et sans qu'on puisse s'en apercevoir.

Pour faciliter ce coup de théâtre, il est nécessaire que l'acteur qui joue Armand se retourne dans le tonneau qui doit être le plus petit possible, afin d'en sortir en présentant la tête et de pouvoir, en s'évadant, se dessiner avec noblesse; il faut pour cela que Mikéli cale les roues de la charrette, avec des pierres qui doivent se trouver sur le théâtre.«³⁴

Genau dieser Moment ist auf dem Titelstich des im Wiener Hoftheater-Musikverlag erschienenen Klavierauszuges minutiös dargestellt – Armand entsteigt mit Hilfe von Mikéli dem Wasserfass, die Wache dreht den beiden gerade eben den Rücken zu, und es fehlen in der Abbildung nur die im Text erwähnten Unterlegesteine für die Wagenräder (Abbildung 2).³⁵

In musikalischer Hinsicht handelt es sich um eine pantomimische Szene (siehe Notentext in Abbildung 3, Seite 56), und der nach einem idyllischen Moment des Innehaltens »mit Rührung« (in G-Dur) folgende E-Dur-Marsch begleitet bereits die in die Irre geführten und in falscher Vorfreude auf Armands Ergreifung still und heimlich wegmarschierenden Soldaten.³⁶

Die beiden Singstimmen oben auf Seite 4 des Klavierauszuges gehören den beiden Kommandanten der Soldaten, die ostinat wiederholte punktierte Figur begleitet das Marschieren der zurückbleibenden Wache, und das Aussteigen und Davonlaufen von Armand aus dem Fass ist wohl ab dem Beginn der Sechzehntelfiguren Seite 5/Takt 8 anzunehmen. Der im Konzert zitierte E-Dur-Marsch setzt nach dem G-Dur-Andantino und einem wieder nach E-Dur zurückführenden Vorbereitungsteil ein (Partitur Gaveaux Seite 224).

33 Zu vergleichbaren Vorgangsweisen in der italienischen Oper siehe Stefano Castelvocchi: *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge 2013 (Cambridge Studies in Opera).

34 LES DEUX JOURNÉES, / COMÉDIE LYRIQUE, [...] A PARIS, / Chez ANDRÉ, S. 35f.

35 DIE TAGE DER GEFAHR. / Im Klavierauszug, Titel (ohne PN).

36 Ebd., Nr. 10 (PN 223), S. 4f. Zur Situierung der Stelle im Gesamtzusammenhang des Finales siehe Tabelle oben S. 50/51: Der Eintritt der C-Dur-Vorzeichnung unten auf S. 4 des Klavierauszugs entspricht Takt 55 des Finales (in der Partitur Gaveaux auf S. 217).



ABBILDUNG 2 Titelstich aus dem Wiener Hoftheater-Klavierauszug von *Les deux journées* (Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung)

Modalitäten der Adaptierung Die beiden Variationssätze (op. 9 und op. 66) führen vor, wie aus dem in die dramatische Situation eingebetteten und dadurch nicht seiner traditionellen Form entsprechenden Marsch doch wieder eine dem typischen Schema folgende Gestalt gebildet werden kann, wie sie normalerweise als Thema für einen Variationszyklus dient (›Scherzoform‹: zwei wiederholte Teile, deren zweiter in der Regel in einen Mittelteil und eine Wiederaufnahme des ersten Teils untergliedert ist, siehe Tabelle oben Seite 50/51). Für die variierende Ausarbeitung zumindest von op. 9 übrigens bezieht der Komponist in der Allgemeinen musikalischen Zeitung Lob:

»Das Thema erfordert eine eigene und kunstmässige Behandlung, wenn es gut variirt werden soll. Hr. Hummel hat diese rühmlich getroffen. Die Variationen sind nicht bunt und überfüllt, sondern mit verständiger Anordnung und richtiger Modulation durchgeführt. Wer etwas nur für's Ohr sucht, für den sind sie nicht: wer wird aber nur das Ohr kitzeln wollen!«³⁷

Die Klaviervariationen op. 9 wurden in direkter zeitlicher Nähe zu den Premieren von Cherubinis Oper an den Wiener Theatern im Sommer 1802 komponiert und veröffentlicht, lagen zur Zeit der Niederschrift des Trompetenkonzerts also über ein Jahr zurück. Nur schon angesichts ihrer pianistisch wie kontrapunktisch anspruchsvollen Faktur fällt es schwer, Pearsons Annahme zu folgen, der noch junge Komponist habe sich im Trom-

³⁷ Allgemeine musikalische Zeitung 6 (1803/04), Nr. 51 (19. September 1804), Sp. 860.

petenkonzert »in the manner of a student [... and] more [as] an act of necessity«, nämlich mangels eigener Erfahrung und Fähigkeiten, bei den Werken seiner großen Vorbilder in der sinfonischen und musikdramatischen Orchesterbehandlung bedient.³⁸ Die Coda der Variationen op. 9 bringt nach zwei Überleitungstakten nochmals die ersten sechs Takte des Themas und verlängert dann zwei Takte lang die absteigende Tonleiter im Bass weiter, bis sie im 9./10. Takt in eine E-Dur-Kadenz mündet (worauf noch zwei Schlusstakte folgen).³⁹ Hier baut Hummel also ein Satzmodell Cherubinis in stilistisch angemessener und handwerklich einwandfreier Weise aus und lässt es über 2½ Oktaven (insgesamt 4½ Takte lang) ununterbrochen stufenweise abwärts bis ins subdominante A gehen, das der den Variationszyklus abschließenden Kadenz größeres Gewicht verleiht. Ein derartiger Entwicklungsprozess ist im übrigen schon bei Cherubini selbst angelegt (in Takt 183 ff./Seite 234, wo die sonst nur zweitaktige Bass-Tonleiter für einmal auf 3½ Takte verlängert auftritt) – ein Umstand, der Hummels kreatives Weiterdenken seiner kompositorischen Vorlage weiter unterstreicht.

Auch die Partitur des Schlusses des Konzertes enthält eindeutige Elemente der Adaptierung, nämlich – das lange Cherubini-Zitat gliedernd – zwei von Hummel selbst gestaltete Einschübe, die klar erkennen lassen, dass er mit den Konventionen innerhalb eines Konzertsatzes, dem Solisten in einem »Passagenteil« Gelegenheit zur Entfaltung seiner Virtuosität zu geben (Takt 194–215, hier in der Form von Doppelschlägen) und ihn dann auf einen standardisierten Schlusstriller hinzuführen (Takt 215–222), nicht nur vertraut war, sondern sie auch wirkungsvoll umzusetzen wusste. Diese beiden Einschübe in das Cherubini-Zitat, in dem er ansonsten die Instrumentierung und auch das *pianissimo* des Originals weitgehend respektiert, geben dem Schlussteil des Finalsatzes überhaupt erst den einem Konzertsatz zustehenden Charakter – samt der mit ihnen verbundenen dynamischen Entfaltung eines vom Orchester begleiteten Solisten. Es kann also keine Rede davon sein, dass

»Cherubini's March seems simply to be tacked on to the end of the concerto as if Hummel could not decide how to conclude the work or was facing an imminent deadline.«⁴⁰

Hummel hat nicht aus Not Cherubini »verwendet«, sondern sein bewusstes Zitat mit ebenso behutsamen wie sinnvollen Eingriffen für die dafür vorgesehene musikalische Umgebung tauglich gemacht. Damit übernimmt er einen Schlüsselmoment einer im damaligen Wien bekannten Oper und »nobilitiert« ihn, indem er aus der musikalischen

38 Pearson: Hummel's »New Year« Concerto, S. 311.

39 Variations / pour le Clavecin ou Piano-Forte / Sur la Marche de l'Opera / les deux Journées [...] chez Artaria Comp. [... PN] 904, S. 9.

40 Pearson: Hummel's »New Year« Concerto, S. 311.

Unterhaltung einer pantomimischen Handlung einen Abschnitt eines instrumentalen Rondos und damit gewissermaßen einen autonomen musikalischen Gedanken formt.⁴¹

Nachdem in der bisherigen Darstellung stets von der Einheit des aus der Cherubini-Oper entlehnten musikalischen Materials ausgegangen und dieses gleichsam als Fremdkörper in Hummels Satz angesehen worden ist, soll zum Abschluss des ersten Teils dieses Beitrages noch eine entgegengesetzte Betrachtungsweise aus der Logik des das Konzert abschließenden Rondos heraus vorgeschlagen werden: Hummel setzt das Marsch-Zitat an der Stelle ein, an der nach einem ›italienischen‹ (das heißt statt einer eigentlichen Durchführung vielmehr in Gestalt des *Minore* neues Material bringenden) Mittelteil die Rekapitulation eines regulären Sonatenrondos beginnen würde. Nach dem Zitat und seinen beschriebenen konzertgerechten Einschüben greift er als Coda nochmals den synkopierten Gedanken auf (Takt 244 ff.), der bei den ersten beiden Auftritten des Rondo-Refrains als dessen Tutti-Teil gedient hat (Takt 20 ff. und 88 ff.). Dadurch entsteht aus der von Cherubini übernommenen Coda des Marsches (Takt 237 ff.) kombiniert mit der angesprochenen Tutti-Coda Takt 244 ff. nochmals eine Art Phantombild des Rondo-Refrains, der sonst durch den Marsch ganz verdrängt worden wäre. Voraussetzung dafür ist, dass das Motiv von Cherubinis Coda (gis gis fis fis e) seit dem Anfang des Satzes als wesentlicher Teil des Solo-Refrains eingesetzt worden ist. Etwas überspitzt gesagt kann der Komponist damit – augenzwinkernd und im Sinne einer ›verkehrten Welt‹ – »Cherubini Hummel zitieren lassen« und zugleich trotz des Zitates noch einen organischen Abschluss des Satzes erzielen, der dem Stück nicht aufgesetzt oder angeklebt wirkt: Zitat und kompositorischer Einfallsreichtum müssen also nicht in jedem Fall unvereinbare Gegensätze sein.

41 Diese Konklusion verdankt sich einem schriftlichen Gedankenaustausch mit Klaus Pietschmann. Ebenso für Anregungen gedankt sei hier Daniel Allenbach und Adrian von Steiger.

Inhalt

Vorwort 7

Reine Dahlqvist Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument
in Wien 1800–1830 11

Martin Skamletz »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist
des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern,
Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.
Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat 40

Krisztián Kovács Zwei Wiener Weiterentwicklungen der Klappentrompete 59

Jaroslav Rouček Johann Leopold Kunerth (1784–1865) 71

Adrian von Steiger Von der *trompette avec clefs*, der Klappentrompete und dem
flageolet. Neue Recherchen zu den Schulen für Klappentrompete und
deren Autoren 92

Roland Callmar Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles
mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830 111

Francesco Carreras/Cinzia Meroni Brass Instrument Makers in Milan 1800–1850 152

Claudio Bacciagaluppi Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder
Scala vor 1850 173

Renato Meucci Der Cimbasso – nicht länger ein Rätsel der Besetzung im
italienischen Orchester 188

Daniel Allenbach Frühe Ventilhornschulen in Frankreich 199

Martin Kirnbauer »... rude, mais il fait merveilles dans certains cas«.
Ophikleiden im Basler Museum für Musik 214

Sabine K. Klaus Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung 230

Edward H. Tarr »Der göttliche Hugo«, oder Hugo Türpe, ein zu Unrecht
vergessener Kornettsolist des 19. Jahrhunderts 245

Rainer Egger Charakteristik der modernen Orchestertrompete im Vergleich
zur Klappentrompete 271

Markus Würsch Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete«
bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und
instrumententechnische Reflexionen 281

Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger 290

Namen-, Werk- und Ortsregister 307

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 317

ROMANTIC BRASS. EIN BLICK ZURÜCK
INS 19. JAHRHUNDERT • Symposium 1
Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi
und Martin Skamletz unter redaktioneller
Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 4



Dieses Buch ist im Mai 2015 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2015. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-84-0